

CONCIENCIA DEL PUBLICO Y CONCIENCIA DEL YO EN EL PRIMER DARIO

En su ensayo sobre Baudelaire describe Valéry lo que llama la «razón de Estado» del poeta francés: «el problema de Baudelaire podía, pues, plantearse —debía, pues, plantearse— de este modo: 'ser un gran poeta, pero no ser ni Lamartine, ni Hugo, ni Musset'»¹. Trasladada a Darío, la límpida *petitio princeps* conjeturada por Valéry no encuentra sino un eco borroso. Parafraseándola, podría decirse que el problema de Darío se habrá planteado de un modo menos nítido: ser un gran poeta, pero no ser ¿cómo quién? O dicho de otro modo: ser un gran poeta, pero ¿cómo ser? Los primeros poemas de Darío —recuérdese la obra anterior a *Azul*, desdenada luego por el propio autor— insinúan una y otra vez esa pregunta (que será más tarde clave de una voz poética) sin dar con la respuesta satisfactoria.

Los primeros textos de Darío interesan por su calidad misma de ejercicios, de tanteos; la verdadera ruptura de Darío, obrada por una voz poética segura, se manifestará mucho más tarde. Se trata en la mayoría de los casos de una poesía convencional que reproduce sin mayores cambios un discurso poético estereotipado. Sin embargo, dentro de esta primera producción, que repite una retórica vacua, cabe estudiar las maneras en que se intenta descubrir y asentar una voz. Es decir, las maneras en que Darío, a través de una persona poética, intenta hacerse cargo de un material heredado, individualizándolo.

La voz que entona estos primeros ejercicios es —aun dentro de los moldes convencionales— variada: cabría más hablar de voces. La persona que esa voz configura —y que el yo suele poner de manifiesto— resulta tan diversa como la propia voz que la enuncia. Una de las voces asume con confianza el papel del cantor oficial; de modo mediocre celebra la razón, el libre pensamiento, la unión centroamericana, el libro:

¹ Paul Valéry, «Situation de Baudelaire», en *Oeuvres*, t. 1 (Paris: Gallimard Pléiade, 1957), p. 600. Traducción mía.

es el yo elocuente y pomposo del «poeta civil»², que más tarde será denunciado por Darío como orador o panfletista. Otra voz coincide con el cantor galante, autor de «álbumes y abanicos». En estos poemas tempranos hay además un primer intento torpe de autodefinición. En «Ingratitud» se intenta plasmar a través de la trillada imagen romántica del autor incomprendido una *persona* poética fuerte:

Allá va —siempre afligido,
aunque aparenta la calma...;
las tempestades de su alma
condensa en hondo gemido.

.....

Con un libro entre las manos
con un mundo en la cabeza,
la frente a inclinar empieza
cansada de esfuerzos vanos.

.....

Melancólico y sombrío,
allá va. ¿Sabéis quién es?
Oíd, si lo ignoráis, pues:
El vate Rubén Darío³.

En los poemas donde el yo intenta una autodefinición directa mediante la introspección aparece en cambio una persona débil y dispersa; otra pose heredada del romanticismo, como se ve en «Tú y yo»:

¿Qué soy? Gota de agua desprendida
del raudal turbulento de la vida.
Soy... algo doloroso cual lamento...
Arista débil que arrebata el viento.

Soy ave de los bosques solitaria...
Deshojada y marchita pasionaria...

² «Lo que se llama un poeta civil, en mi concepto, no es un poeta. [...] El poeta civil es siempre un orador» (Eduardo Marquina, *Obras completas*, t. 2 [Madrid: Afrodisio Aguado, 1950], p. 806). Coincide Rodó en su prólogo a *Prosas profanas*: «Además, toda manifestación de poesía ha sido más o menos subyugada en América por la suprema necesidad de la propaganda y de la acción. El arte no ha sido, por lo general, sino la forma más remontada de la propaganda, y poesía que lucha no puede ser poesía que cincela» (José Enrique Rodó, *Obras completas* [Madrid: Aguilar, 1957], p. 166).

³ Rubén Darío, *Poesías completas* (Madrid: Aguilar, 1968), p. 14. Abreviaré: PC.

¡Pasionaria, ave, arista, llanto, espuma...,
perdido de este mundo entre la bruma! (PC, 130).

Estos aspectos de la persona poética —fervoroso poeta civil, frívolo cantor galante, histrión romántico más que yo confesional— parecerían delatar por su mismo carácter convencional y diverso una básica falta de convicción. Darío postula una persona más atenta a la apariencia que a su esencia, más preocupada por la manera en que ha de expresarse que por lo que la constituye. De estos primeros ejemplos podría decirse que más que verdaderas personas son simulacros de personas, simples vehículos de una voz poética que aún no se encuentra: verdaderos *shift-ers* en un enunciado poético fluctuante. El mismo Darío deja constancia de esa busca, de esa fluctuación, en las preguntas de «El poeta a las musas»:

Decidme si he de alzar voces altivas
ensalzando el espíritu moderno;
o si, echando al olvido estas edades,
me abandone a merced de los recuerdos.

Porque es más de mi agrado el engolfarme
en mis tranquilos clásicos recreos
en pasadas memorias y en delicias
que me suelen traer días pretéritos (PC, 330).

No *quién soy*, no *decidme quién soy*, sino *decidme cómo he de cantar*. «El poeta a las musas» resulta un repaso escolar de actitudes poéticas prestigiosas y de entonaciones previas que hasta incluyen la tímida parodia textual: «o de Natura los preciados dones / ensalce al son de cadenciosos versos». En él se presenta un yo poético disponible en busca de su enunciado y su destinatario. O mejor, en busca de un destinatario que le indique su enunciado *para poder ser*. Dos declaraciones fijan esa busca. Por un lado, el deseo de «ser gran poeta», expresado en términos estereotipados e ingenuos:

Yo ansío la corona que la Fama
brinda a los sacerdotes de lo bello (PC, 330).

Por el otro, la comprobación de un escenario incierto, de un mundo desprovisto de una autoridad —Dios en este caso— que avalaría la voz poética:

Todo acabó. Decidme, sacras Musas,
¿cómo cantar en este aciago tiempo
en que hasta los humanos orgullosos
pretenden arrojar a Dios del cielo? (PC, 333).

Como «Ingratitud» y «Tú y yo», «El poeta a las musas» cultiva la pose, la persona impostada: un yo engolfado en tranquilos clásicos recreos (cuando el poeta que escribe es un mero aprendiz, ávido y desordenado); un nostálgico que se lamenta —ironía, si se piensa en «Divagación», escrito seis años más tarde— de que «el ruin Champagne sucedió al Falerno». Pero la pose de «El poeta a las musas» es más digna de ser tomada en serio que la de los poemas previos. En efecto, remite, más que a una apariencia histriónica —por ejemplo, la del «vate Rubén Darío»— a un lenguaje poético. Es decir, al medio por el cual una persona poética habrá de expresarse para tomar conciencia de su identidad. En «El poeta a las musas» el yo no conoce su voz o no quiere elegirla. Lo cual equivale a decir que no se conoce ni quiere elegirse poéticamente sobre el fondo de una tradición cultural que percibe como una acumulación poco clara de entonaciones diversas. Por el momento delega la responsabilidad de la revelación y el conocimiento en las convencionales musas. En estos poemas Darío no escoge: tantea.

Sin embargo, algunos de los poemas de adolescencia de Darío rompen con el tono estereotipado, efectista de la persona poética prestigiosa. Sorprende entre ellos «Cámara oscura», donde se da aparentemente por primera vez en la obra de Darío un intento de escenificación privada que no recurre a las imágenes consabidas. Para medir la novedad basta cotejar el texto con los dos poemas que lo preceden inmediatamente, «Ingratitud» y «El poeta», donde el yo o el poeta se proyectan a través del clisé.

El ejemplo de la cámara oscura no es de hecho novedoso. Darío, acaso sin saberlo, coincide con Locke y retoma una metáfora cuyo empleo es frecuente entre los poetas románticos. En Locke, la cámara oscura es el entendimiento humano. Pero en Darío el correlato de la metáfora es mucho menos preciso:

La calle de la Amargura
nos ve llevar nuestra cruz;
pero en la cámara oscura
penetra un rayo de luz.

En la mía, no da el cielo
un solo rayo feliz;
la mía tiene un tapiz
de fúnebre terciopelo.

Tiene la tuya del día
el espléndido irradiar;

de la noche el sollozar
es lo que tiene la mía.

Bajo mi cámara oscura,
Cristo gime en un madero;
bajo ella, un sepulturero
cava una honda sepultura.

Bajo la tuya, su historia
pinta el Angel del Trabajo;
y las coronas que trajo,
muestra el Angel de la Gloria.

Neurótico y visionario
gózome yo en tu labor:
cuando vas a tu Tabor,
voy subiendo a mi Calvario.

... Ve cómo la suerte es rara:
junta dicha y desventura;
la tuya, cámara clara;
la mía, cámara oscura (PC, 15).

El poema es una primera formulación de lo que Darío llamará más tarde «el reino interior»: un ámbito privado, un espacio en el que se intenta objetivar una intimidad. «Cámara oscura» inaugura modestamente la serie de representaciones alegóricas en que la persona postulada por Darío se crea un lugar para luego ofrecerse en él como espectáculo. Inaugura además la modalidad según la cual se proyectará, más de una vez, el yo de su obra: planteando al *otro* para poder verse. «La imaginación de Darío tiende a manifestarse en direcciones contradictorias y complementarias, y de ahí su dinamismo», escribe Paz⁴. El *tú* de «Cámara oscura» es, en efecto, elemento dinamizador: antónimo complementario del yo, es el punto de apoyo de esa primera persona que, para definirse, necesita al otro: deuteragonista y, sobre todo, antagonista. (Se observa el mismo procedimiento en ciernes en «A ti» [PC, 3]: el yo, para presentarse, necesita pasar por un tú que reúna características opuestas.) Más allá de la polarización dinámica, «Cámara oscura» da muestras, de nuevo algo tímidas, de lo que podría llamarse el *voyeurismo* de la primera persona de Darío. El yo, no satisfecho con haber postulado a su segundo y contrario, necesita observarlo: «neurótico y visionario / gózo-

⁴ Octavio Paz, *Cuadrivio* (México: Mortiz, 1965), p. 58.

me yo en tu labor». El poema complica la metáfora inicial multiplicando las perspectivas. La cámara oscura penetrada por un rayo de luz de la primera estrofa se escinde en dos: la mía y la tuya, complementarias. La mía es lugar cerrado: «no da el cielo / un solo rayo feliz». La tuya no sólo es cámara clara: la penetra, además de la luz, «mi mirada». Como si el yo, luego de haber fabricado al tú —casi podría decirse luego de haberlo segregado—, necesitara controlarlo, volver a incorporárselo.

El tú de «Cámara oscura» se habrá de ver como máscara del yo. Como máscara también el *ella* en el poema del mismo nombre; un ella ubicuo fabricado por el yo que volverá a aparecer en la poesía de Darío:

¿La conocéis? Es flor encantadora
que baña el rayo del naciente día;
ella robó sus tintes a la aurora
y mi alma la viste de poesía.

Ella vive en mi mente solitaria,
la veo en las estrellas de la tarde.
Es el ángel que lleva mi plegaria
cuando el sol en ocaso apenas arde.

En los cálices blancos de las flores
su aliento perfumado yo respiro,
la veo del oriente en los albores,
y doquiera mirándola deliro.

¿La conocéis? Es vida de mi vida,
del corazón la fibra más sonora;
ella, el perfume de mi edad florida;
mi luz, mi porvenir, mi fe, mi aurora.

¡Qué no hiciera por ella! Yo la adoro,
como el lirio a la linfa cristalina;
es ella mi esperanza, ella mi lloro,
mi juventud y mi ilusión divina.

Guardo su amor como el ensueño santo
de mi enlutada solitaria vida,
y le consagro misterioso canto
cual triste endecha de ilusión perdida (PC, 134).

De nuevo se plantea en «Ella» la tensión entre el yo y el otro observada en el poema anterior. Pero este texto —a pesar de su retórica fácil este-

reotipada— añade una nueva dimensión. El yo, para presentarse, no necesita pasar por el negativo de un interlocutor —una segunda persona—, sino por *algo*, una tercera persona inasible que funciona como lugar, como cámara oscura por excelencia: no registra sino lo que el yo pone en ella. Asistimos aquí plenamente al recurso más característico de la imaginación de Darío: la proyección espacial de un yo voraz que, al proyectarse en lugares y personas, los despoja de sus características propias para transformarlos en aspectos de ese yo, *con los que, sin embargo, mantiene una ilusión de distancia*.

Este aspecto del yo de Darío recuerda la declaración de Baudelaire en «Les Fenêtres», donde en cierto modo también se remite a la imagen de la cámara oscura:

El que mira desde afuera a través de una ventana abierta nunca ve tanto como el que mira una ventana cerrada. No hay objeto más profundo, más misterioso, más fecundo, más tenebroso, más deslumbrante que una ventana alumbrada por una vela. Lo que se puede ver al sol es siempre menos interesante de lo que ocurre detrás de un vidrio ⁵.

Como ventanas cerradas se presenta al yo dariano el *ella*, en su engañosa alteridad, como el *tú* en cuya cámara clara penetra, gozándose. Al igual que en Baudelaire, la realidad exterior en el poema de Darío es anexada —y transformada— hasta llegar a ser un elemento privado constitutivo del yo. «Ella», es verdad, sólo nos propone un ejemplo primario, esquemático, del proceso. No se puede hablar de una realidad verdaderamente ajena al yo, puesto que los términos que caracterizan a *ella* son demasiado generales para permitirle una existencia propia. Sin embargo, es clara la tensión, aun en estos términos imprecisos, entre un *adentro* y un *afuera* que la voracidad del yo pretende borrar. *Ella*, en la primera estrofa, es «flor encantadora»; aparentemente observable por otros además del yo («¿La conocéis?») dotada de existencia independiente. El último verso de la estrofa indica, sin embargo, el comienzo del proceso de invasión, de apropiación: «y mi alma la viste de poesía». El proceso continúa en la estrofa siguiente, donde ya la realidad «exterior» de *ella* sufre la contaminación de la primera persona. Así, «Ella vive en mi mente solitaria» y «la veo en las estrellas de la tarde». Se realiza del todo la apropiación al comienzo de la tercera estrofa, donde la pregunta repetida —«¿La conocéis?»— se vuelve puramente retórica: sólo se podrá co-

⁵ Charles Baudelaire, «Les Fenêtres», en *Le Spleen de Paris, Oeuvres complètes* (Paris: Gallimard Pléiade, 1954), p. 340. Traducción mía.

nocer a *ella* a través de la exposición del *yo*. La tercera persona —la no persona, el *ella*, el *algo*⁶— ha quedado incorporada al *yo*; paralelamente, el *yo* ha cobrado existencia a través de su proyección en la tercera persona. A pesar de sus clisés y de sus ripios, «*Ella*» inaugura un proceso frecuente en la poesía de Darío, una proyección en la figura otra que acaso encuentre su expresión más acabada en «*Caracol*».

En esta etapa de la producción de Darío no se observa por el momento lo que llamaba Borges en uno de sus primeros ensayos —cuestionando, por otra parte, la justeza del término— un «yo de conjunto»⁷. Los primeros poemas marcan direcciones para el *yo*, y de modo más general para la persona poética: pistas, por así decirlo, que perseguirá Darío en sus poemas posteriores y que dictarán las manifestaciones diversas de su persona *plural* o irreducible, contradictoria. Porque es justo señalar que en manifestaciones posteriores —tanto a través de una primera como de una tercera persona— persistirán los cambios de tono, los tanteos. El *yo* de Darío, más que un *yo* genérico, como opina Julio Ortega, es un *yo* que —semejante al de Vallejo y antes que el de Vallejo— «persigue doblegar lo genérico en especificidad»⁸. El *yo* de Vallejo logrará en *Poemas humanos* una especificidad claramente única al descubrirse en una única voz. El *yo* de Darío, por el contrario, adopta distintos discursos específicos para buscarse, confiando y desconfiando de todos. Algo —un enunciante o un enunciado— terminará víctima de esa pluralidad desintegradora: un *yo* deshilachado, pero no por diverso menos fundador de un discurso poético.

Las poses abundan en la obra de Darío. Las humildes imposturas que se observan en sus primeros poemas subsisten como actitud en su poesía posterior. Más de una vez se le echaron en cara esas poses. Así, Max Henríquez Ureña juzga de mal gusto las «Palabras liminares» de *Prosas profanas*, en las que Darío reivindica la aristocracia para el ejercicio poético: «Todo esto es *pose* que desaparecerá más tarde, cuando Darío asuma la voz del Continente y sea el intérprete de sus inquietudes e ideales»⁹. Años después Cernuda denuncia defectos que no son sólo «de gusto, sino también defectos de orientación»:

⁶ Véase Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale* (Paris: Gallimard, 1966), p. 228.

⁷ Jorge Luis Borges, «La nadería de la personalidad», en *Inquisiciones* (Buenos Aires: Proa, 1925), p. 85.

⁸ Julio Ortega, *Figuración de la persona* (Barcelona: Edhasa, 1970), p. 20.

⁹ Max Henríquez Ureña, *Breve historia del modernismo* (México: Fondo de Cultura Económica, 1962), p. 97.

[...] lo prueban dos actitudes que adoptara, paradójicamente contrarias, comunes a unos cuantos artistas de su tiempo y de su continente, que en España, acaso por culpa suya, dejarían rastro poco edificante entre los del 98: una, la del poeta como árbitro dictatorial intangible, superior a todos y al mundo; otra, la del poeta lleno de *selfpity*, porque ni los hombres ni el mundo saben reconocer su naturaleza superior olímpica¹⁰.

Estas actitudes —curiosamente criticadas como defectos de *gusto*— no son pasajeras, como declara Henríquez Ureña. Tampoco privativas de «unos cuantos artistas de su tiempo y de su continente», como escribe sorprendentemente Cernuda, desdénando al parecer la tradición de un tópico que por cierto no inventan unos cuantos poetas hispanoamericanos. El poeta, hablante aislado del público, aparece en Shelley, aparece en Keats, aparece en Poe, aparece en Carlyle, aparece en Baudelaire: «Les phares» y «L'albatros» polarizan esa misma paradoja que critica Cernuda. Huelga añadir los textos de *Mon cœur mis à nu* y las declaraciones de Mallarmé en «L'art pour tous»: «El hombre puede ser demócrata, el artista se desdobra y debe permanecer aristócrata» y «Oh poetas, siempre habéis sido orgullosos; sed más, volveos desdénosos»¹¹. Las poses que se le critican a Darío son reflejos de una actitud general, de época, ante la poesía. Serán, si se quiere, actitudes imitadas, pero no implican mal gusto ni falta de sinceridad.

Darío recoge el tópico del poeta aislado, incomprendido y aristocratizante y lo adapta claramente a su persona y a su público propios. Al comienzo de su obra, la actitud es probablemente pose hueca, trivial: resabio romántico. Recuérdense declaraciones como las de «Ingratitud»: «[...] fatal, / el mundo al talento humilla» (p. 14). Pero el tópico subsiste en su obra tanto en la poesía como en la prosa hasta el final: «Nadie ha visto mis pensamientos / del modo que se deben ver», declara en «Canción de otoño a la entrada del invierno» (p. 1134). El poeta aislado en la obra de Darío —y el *yo aislado*, solipsista, que nos proponen muchos de sus poemas— está fundamentado no sólo por el *Zeitgeist*, sino por una situación particular. Por un lado, la situación propuesta por el texto de Darío y de la que sólo dará cuenta el texto. Pero también, desde otro punto de vista —extratextual—, la situación del poeta Darío ante sus lectores.

¹⁰ Luis Cernuda, «Experimento en Rubén Darío», en *Poesía y literatura I y II* (Barcelona: Seix Barral, 1971), p. 270.

¹¹ Stéphane Mallarmé, «Hérésies artistiques», en *Oeuvres complètes* (Paris: Gallimard Pléiade, 1945), p. 259. Traducción mía.

Recuerda Salinas los comienzos de la trayectoria literaria de Darío, evocados por él mismo en su *Viaje a Nicaragua*. Darío, poeta niño, escribe sus versos en papeletas que se echan al viento los días de procesión. Lo que Salinas considera feliz metáfora de una vocación poética —«No creo que haya poeta alguno con esa suerte de Rubén Darío de que sus primeros versos circularan así volándose, como caídos de un milagro, en el aire callado de una tarde de procesión»¹²— podría verse también de otro modo. Darío se inicia como poeta público y necesariamente cuenta con un espectáculo y con un lector del que el «inocente gentío espectador»¹³ de León habrá sido un primer avatar. Es un poeta proyectado *hacia afuera*, sostenido por el efecto que pueda provocar. Como el niño que evoca Sartre —y habrá siempre en Darío algo del *performer* infantil— el joven Darío podría verse irónicamente como un *caniche d'avenir*: un perro de circo que promete¹⁴. Y también como el joven Sartre, que se descubre a través de las poses que adopta para los otros, podría añadir Darío:

¿Soy acaso un narciso? Ni siquiera eso: demasiado ocupado en seducir, me olvido de mí mismo¹⁵.

La aprobación del lector cuenta para el joven Darío y contribuye a cimentar esa conciencia —a la vez satisfecha y susceptible— que tendrá siempre de quienes lo leen. Darío se impone ante los otros como poeta, pero a la vez necesita a esos otros constantemente para asegurarse. Una crítica desfavorable provoca de inmediato una reacción desmesurada. El modesto artículo de Ricardo Contreras sobre «La ley escrita» desencadena una respuesta de más de cuatrocientos versos: «A Ricardo Contreras» (PC, 333). En ella alternan la justificación (extensísima y pedante), la irritación ante el ataque, el elogio de la inteligencia de Con-

¹² Pedro Salinas, *La poesía de Rubén Darío* (Buenos Aires: Losada, 1948), página 23.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Jean Paul Sartre, *Les Mots* (Paris: Gallimard, 1964), p. 29. Traducción mía. Añade Sartre: «[...] profetizo. Tengo expresiones de niño que se recuerdan, que se me repiten: aprendo a formular otras. Tengo expresiones de adulto: hago, sin comprometerme con ellas, declaraciones 'que no son de mi edad'. Esas declaraciones son poemas; la receta es sencilla: hay que confiarse al Diablo, al azar, al vacío, tomar prestadas frases enteras a los adultos, ponerlas una al lado de otra y repetirlas sin comprenderlas. En suma, formulo verdaderos oráculos que cada uno interpreta como quiere. [...] ocurre que mis gestos y mis palabras tienen una calidad que se me escapa y que salta a los ojos de los adultos. ¡No faltaba más! Les ofreceré sin falta el delicado placer que se me niega.»

¹⁵ *Ibid.*, p. 36.

terras, el esbozo de un programa poético (acaso lo más interesante del poema) y por fin el acatamiento cortés, algo ramplón, de la crítica de la que se es objeto:

Tu indicación, con toda el alma acepto:
al férreo yunque agregaré la lima
y habré de repulir todo concepto (PC, 347).

Cabe señalar que este imponente ejercicio de autojustificación se aplica a un poema que Darío califica de «obra primigenia»:

Parto fue de un muchacho que en un día
remoto dióse a hacer en mal romance
versos de desgraciada poesía (PC, 334).

«A Ricardo Contreras» inaugura un modelo de respuesta al lector disidente que Darío perfeccionará más adelante: basten como ejemplos las «Palabras liminares» de *Prosas profanas*, donde denigra a *celui-qui-ne-comprend-pas*, o «Los colores del estandarte», donde responde al incomprensivo Groussac. Antes de indagar la actitud de Darío frente a los lectores de su obra posterior, vale la pena aclarar, sin embargo, la situación del primer Darío frente a su público. Más precisamente: aclarar cuál es el público lector de Darío cuando comienza a escribir sus poemas.

Tanto Valéry como Benjamin, al hablar de Baudelaire, recalcan la independencia del poeta francés con respecto a sus lectores contemporáneos. Ambos ven en el aislamiento de Baudelaire una voluntad histórica de alejamiento. Para Benjamin, el lector a quien se dirige el poema liminar de *Les Fleurs du Mal* es un lector futuro: «Baudelaire escribió un libro que de entrada tenía escasas posibilidades de llegar al público inmediato»¹⁶. Ese público inmediato, en Francia y a mediados del siglo XIX, ya no atiende a la voz del vate, del cantor oficial: «el público se ha vuelto más y más reticente con respecto a los poemas líricos que le transmite el pasado»¹⁷. Público burgués y exigente, acota Benjamin, «Comenzaba a formular sus exigencias; quería —como los poderosos en los cuadros de la Edad Media— encontrarse en la novela contemporánea»¹⁸. Ese es el público que no se encuentra en Baudelaire y para quien

¹⁶ Walter Benjamin, «Sur quelques thèmes baudelairiens», en *Poésie et Révolution* (Paris: Les Lettres Nouvelles, 1971), p. 225. Traducción mía.

¹⁷ *Ibid.*, p. 226.

¹⁸ *Ibid.*, p. 237.

Baudelaire no escribe. Es en cambio el público de Hugo, de quien escribe Valéry que:

a veces su obra cedía a lo vulgar, se perdía en la elocuencia profética y en los apóstrofes infinitos. Coqueteaba con la muchedumbre, dialogaba con Dios ¹⁹.

La situación del poeta ante el lector, tanto en el caso de Hugo como en el de Baudelaire, parece clara. El uno halaga al lector, le recuerda el lazo que los une: «¡Ah insensato, que crees que no soy tú!» El otro evita claramente el contacto con el lector y proclama una estética acrática y solipsista. Se trata en ambos casos del mismo público, del mismo lector burgués, cuyo bagaje intelectual es conocido, halagado o rechazado por el poeta.

En el caso de Darío, el deslinde de un público lector es harto más difícil. Porque, a fin de cuentas, ¿quién es el lector de sus primeros poemas? Más allá del inocente gentío que evoca Salinas, un puñado de letrados o semiletrados hispanoamericanos, apenas salidos de la gran aldea, que queman etapas para lograr una contemporaneidad cosmopolita y a la vez se sienten halagados por el «vate Rubén Darío»: el poeta provinciano que recita sus homenajes en el ateneo de León. Es difícil hablar en la Hispanoamérica de fines del siglo XIX de un público lector establecido con hábitos, preferencias y rechazos claramente reconocibles. En lo que se refiere a la poesía, la falta de formación de ese público se hace sobre todo patente: el interlocutor del primer Darío no habrá diferido mucho del *celui-qui-ne-comprend-pas* que citan las «Palabras liminares» de *Prosas profanas*: «entre nosotros profesor, académico correspondiente de la Real Academia Española, periodista, abogado, poeta, *rastaquouère*» (PC, 545). La poesía de Darío no se inicia, como la de Baudelaire, con una negación de ese lector, aparentemente tan lejano de sí mismo. Antes bien, el joven Darío entona, de manera diversa y procurando sin duda el aplauso, todos los lugares comunes, ideológicos y retóricos de ese confuso público emergente en Hispanoamérica *al que pertenece* ²⁰. El poeta y su lector se van formando paralelamente en el sentido más lato: ambos irán leyendo, aprendiendo y afinando un hábito —de escritura y de lectura— al mismo tiempo.

¹⁹ Paul Valéry, *op. cit.*, p. 602.

²⁰ «Yo estaba protegido por miembros del Congreso pertenecientes al partido liberal, y es claro que en mis poesías y versos ardía el más violento, desenfadado y crudo liberalismo» (Rubén Darío, *Autobiografía*, en *Obras completas*, t. 1 [Madrid: Afrodisio Aguado, 1950], p. 38).

Esto es especialmente cierto del Darío que aún no ha publicado *Azul*, que aún no ha viajado a Chile ni a Buenos Aires. Un Darío destinado por el momento a una gloria local: módicamente, a ser el vate de Centroamérica. Ese es el Darío que se maravilla de sus éxitos, que se complace en señalar en sus textos en prosa los lazos que lo unen a los poderosos del momento. De esa época sin duda data cierto deslumbramiento ante los grandes, quienes por incuria no siempre supieron leerlo en su letra.

El propio Darío colocará más tarde este período de formación y de tanteos en su justo lugar. En su *Autobiografía* y en *Historia de mis libros* juzga sin complacencia esas etapas previas a la ruptura poética que se insinúa en *Azul* y que cimentarán sus *Prosas profanas*. Más cerca de esos primeros textos, en 1898, se muestra consciente del carácter «oficial» de sus primeros éxitos:

Ha de saber el señor Groussac que, antes de publicar ese libro revolucionario [*Azul*], ya había logrado sonrisas oficiales por mi volumen de *Epístolas y poemas*, cuyos versos tienen tal cañete que harían perdonar al más coriáceo de nuestros académicos el delito simbolista de mi *Canto de la sangre...*²¹.

A medida que se aproxima a «ese libro revolucionario», Darío parece adquirir conciencia de un lector *no oficial* que lo leerá de otra manera. Prevé una comunidad de lectura fundada no en el tácito entendimiento entre el «cantor civil» y el poderoso que aprueba, sino entre un yo privado y un lector individual, confidente, con quien compartirá una visión poética. Un «buen hermano»²², como llamará a Pedro Balmaceda; un doble casi de sí mismo. «Amigos de intimidad tenía pocos, y de éstos escogía a aquellos que más cuadraban a sus inclinaciones, que pensaban como él que fuesen de la comunidad de los que buscaban el viejo laurel verde»²³, escribe Darío de Balmaceda con palabras que se le podrían aplicar. *Abrojos* marca el comienzo de esta comunidad de escogidos y cómplices.

Al recordar la publicación de *Abrojos* —«libro [que] adolece de defectos, y aun entonces no estaba yo satisfecho de él»²⁴—, evoca Darío a dos de esos lectores nuevos: Manuel Rodríguez Mendoza, a quien de-

²¹ «Los colores del estandarte», en *Obras completas*, t. 4 (Madrid: Afrodisio Aguado, 1955), p. 876.

²² «A. de Gilbert: Biografía de Pedro Balmaceda», en *Obras completas*, t. 2 (Madrid: Afrodisio Aguado, 1950), p. 183.

²³ *Ibid.*, p. 175.

²⁴ *Ibid.*, p. 158.

dica el libro, y el propio Balmaceda, que se ocupó de editarlo. La relación de Darío con uno y otro es curiosamente parecida, basada en una suerte de *bovarismo* cultural. Con Rodríguez Mendoza se refugia Darío en una ilusión vuelta hacia adentro, hecha de recuerdos y de:

la visión del sol alegre de la grata esperanza: con la alentadora, serena e ingenua vanidad del que, para no caer en la brega, se ase a su alma y cuenta en la noche con el porvenir²⁵.

Con Pedro Balmaceda, la ilusión es producto de una proyección hacia afuera, de un compartido mundo de «castillos aéreos» y de exotismo:

Iríamos a París, seríamos amigos de Armand Silvestre, de Daudet, de Catulle Mendès, [...] oiríamos a Renan en la Sorbona y trataríamos de ser asiduos contertulios de madame Adam; y escribiríamos libros franceses!, eso sí. [...] Iríamos luego a Italia y a España. Y luego, ¿por qué no?, un viaje al bello Oriente, a la China, al Japón, a la India, a ver las raras pagodas, los templos llenos de dragones [...] ²⁶.

En uno y otro caso, la base de la comprensión mutua y de la comunidad de lectura se encuentra, más que en una insatisfacción presente, en una ilusión, en una fabricación privada de Darío y su lector amigo, que intentan corregirla. La mediocridad intelectual ambiente, sancionada por las «sonrisas oficiales», desemboca en la desilusión. De Rodríguez Mendoza escribe Darío que «empezaba a descender al valle de los desencantos»²⁷; de sus propios *Abrojos*, «que hay en [ellos] un escepticismo y una negra desolación que, si es cierto que eran verdaderos, eran obra del momento»²⁸. A su vez, Pedro Balmaceda considera a *Abrojos* «el libro de Job de la Adolescencia» y alaba el escepticismo de «Invernal» de Darío²⁹.

Los *Abrojos* de Darío, con sus desilusiones y ataques pueriles, son, como él mismo los llama, «desahogos»:

No predico, no interrogó.
De un sermón, ¡qué se diría!
Esto no es una homilía,
sino amargo desahogo (PC, 457).

Abrojos marca el linde entre las impostaciones del primer Darío, *performer* público, personaje poeta para personajes lectores, y el Darío que

²⁵ *Ibíd.*, p. 156.

²⁶ *Ibíd.*, p. 163.

²⁷ *Ibíd.*, p. 157.

²⁸ *Ibíd.*, p. 158.

²⁹ *Ibíd.*, p. 234.

busca una comunicación privada con un lector gemelo —acaso consigo mismo— a través de la representación.

El cambio no supone una orientación hacia una poesía confesional al estilo de ciertos poemas de Hugo. La vida de Darío —contrariamente a lo que piensan algunos críticos— no pasa sino excepcionalmente por su poesía, como no pasa la vida de Baudelaire por *Les Fleurs du Mal* sino elaborada³⁰. En la obra de ambos poetas hay, por cierto, excepciones, poemas que recogen hilachas biográficas claramente reconocibles declaradas dentro de los textos, pero no hay habitualmente anécdota personal en la poesía de Darío como no la hay en Baudelaire. El yo que aparece es sin duda, como el yo que interpreta Borges en la poesía de Whitman, «un yo imaginario»:

un yo imaginario, formado parcialmente de él mismo, parcialmente de cada uno de sus lectores³¹.

Parcialmente de cada uno de sus lectores; tardará Darío en reconocer a esos lectores que ya están apoyándolo, tardará en compartir esa poesía «mía en mí» con otros: acaso nunca lo haya hecho del todo. Demasiado pronto se coloca a Darío en el papel de vate; papel que es una nueva variante del poeta prodigio de las fiestas de León. La razón de estado de Darío —para parafrasear a Valéry— no es tanto en su época chilena ser o no ser como otros, es simplemente encontrar un lector, más lectores simpáticos, para seguir siendo más allá de una gloria local. Lo que Darío preguntaba a las musas —¿Cómo cantar en estos tiempos?— se transforma a partir de *Azul*, y sobre todo a partir de *Prosas profanas*, en una pregunta insistente, acaso angustiada, que no convoca a las musas, sino al lector. Quedan los textos anteriores a *Azul* hasta *Abrojos* como marcas de esa busca. Busca tanto más difícil cuanto que se elige —a pesar de los simpatizantes, a pesar de los protectores, a pesar de los lectores que por fin serán reconocidos como hermanos, un camino orgullosamente solitario.

SYLVIA MOLLOY

Princeton University.

³⁰ Señala Rodó el carácter no autobiográfico de la obra de Darío: «Los que ante todo buscáis en la palabra de los versos la realidad del mito del pelícano, la ingenuidad de la confesión, el abandono generoso y veraz de un alma que se os entrega entera, renunciad por ahora a cosechar estrofas que sangren como arrancadas a entrañas palpitantes» (José Enrique Rodó, *op. cit.*, p. 165).

³¹ Jorge Luis Borges, «Valéry como símbolo», en *Otras inquisiciones* (Buenos Aires: Emecé, 1960), p. 105.

